

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

83 | 2017  
Varia

---

# Élie Faure, Pour le septième art

Édouard Arnoldy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5795>

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 221-224

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Édouard Arnoldy, « Élie Faure, Pour le septième art », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5795>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Élie Faure, Pour le septième art

Édouard Arnoldy

---

## RÉFÉRENCE

Élie Faure, Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Morel, précédés des hommages de Jean Renoir et de Charlie Chaplin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015, 374 p.

- 1 D'entrée, il vaut de dire le réel plaisir de voir les écrits sur le cinéma d'Élie Faure enfin réunis en un seul volume. *Pour le septième art* est certainement un ouvrage majeur. Une édition de *Fonctions du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* en 1963 (chez Gonthier), une autre, plus récente, *De la cinéplastique (suivi de « Le cinéma, langue universelle »)* en 1995 (chez Séguier dans la collection au petit format « Carré ciné »), des textes croisés au détour de revues dites d'époque, etc., toutes les occasions de s'arrêter sur les textes de Faure sont bonnes, certes, mais jusqu'à présent avec un sentiment d'éparpillement, avec surtout celui de ne pouvoir porter un jugement sérieux sur ses propositions théoriques sur le cinéma, ne mesurant pas, au fond, la vraie étendue de sa production dédiée au septième art. Désormais, Élie Faure peut être lu autrement puisque les Éditions L'Âge d'Homme nous proposent une intégrale des écrits de l'historien de l'art sur le cinéma. Au-delà, on peut espérer que l'amplitude de ces textes va connaître quelque écho dans de prochaines études sur le cinéma, qu'elles concernent directement les années 1920 (la période où Élie Faure prend la mesure de toute la puissance du cinéma), ou d'autres périodes, car ses écrits théoriques valent certainement mieux que d'être exclusivement cantonnés à quelques années, voire une seule décennie. *Pour le septième art* invite peut-être prioritairement à une réflexion théorique sur l'écriture de l'histoire du cinéma.
- 2 Réduire la portée des écrits d'Élie Faure sur le cinéma à une ou deux décennies revient à faire de son œuvre et des documents repris dans ce recueil des « objets historiques » datés, n'appartenant qu'à leur époque et rien qu'à elle, le fameux âge d'or des années 1920. Cette publication n'échappe pas complètement à cette monumentalisation de l'œuvre et de son époque. Ainsi, l'ouvrage dissimule mal une vraie fascination pour le

texte rare et la lettre jamais publiée, *a fortiori* lorsque les signatures sont celles d'Abel Gance ou de Louis-Ferdinand Céline. Pour autant, l'édition d'inédits ne manque pas de mettre en relief les discussions sur les qualités artistiques du cinéma qui animent les milieux artistiques français dans les années 1920. Plus essentiellement, ces documents, qui donnent parfois le sentiment d'être anecdotiques face à l'ampleur du projet théorique d'Élie Faure, conduisent inexorablement le lecteur sur le chemin des écrits au centre de la réflexion de l'historien de l'art : ses propositions sur la « cinéplastique » et le « destin social du cinéma », ou sa défense du « machinisme ». Fort heureusement, le projet théorique d'Élie Faure qui transparaît dans la plupart des documents demeure en effet le point névralgique de cette édition.

- 3 Enfin, les propos de l'historien de l'art frappent par leur grande actualité, et sont là pour nous rappeler qu'il n'y a pas de temps immuable, arrêté, figé, pour la théorie et l'histoire. C'est bien ce que rappelait en 2015 l'historien Patrick Boucheron à l'occasion d'une leçon inaugurale au Collège de France : « Une période est un temps que l'on se donne. On peut l'occuper à sa guise, le déborder, le déplacer » (*Ce que peut l'histoire*, 2016). Voilà peut-être comment il vaut d'aborder aujourd'hui la lecture de cette publication, avec cet état d'esprit, sans jamais restreindre quelque texte à une période arbitrairement fixée, mais bien en considérant ici prioritairement *la portée théorique* des écrits d'Élie Faure. Dit autrement, ce recueil de textes nous invite à effectuer des déplacements incessants entre les années 1920 et aujourd'hui, entre les questions qui se posaient au cinéma voilà une centaine d'années et celles auxquelles nous faisons face, là, maintenant – les écrits d'Élie Faure à la main. Du moins est-ce une des possibles lectures de *Pour le septième art*, une lecture qui refuserait au document de n'être que la trace du seul temps de sa production.
- 4 Pour autant, les premières pages de ce livre, à la couverture un peu austère, constituent prioritairement une immersion au cœur de ces fameuses années 1920 dont les histoires du cinéma et quelques-unes des plus récentes recherches encore, notamment autour de Jean Epstein, ne manquent jamais de nous dire le foisonnement. Au chapitre II (pages 55-127), l'éditeur de *Pour le septième art* place le lecteur dans la position d'un témoin « écoutant » les discussions entre trois fortes personnalités de l'époque, Élie Faure, Abel Gance et Louis-Ferdinand Céline, toujours animées d'un même souhait : déplacer les frontières de l'art grâce au (par le) cinéma. On y parcourt des lettres, des discussions entre l'historien d'art et Abel Gance ; on y découvre des échanges avec Louis-Ferdinand Céline, et même « une rencontre au sommet » (ainsi un peu facilement désignée dans l'ouvrage), où on mesure l'admiration des uns pour les autres, et même l'immense respect qui les réunit. Les discussions tournent largement autour de deux œuvres sacrées (et parfois détestées) du *xx<sup>e</sup>* siècle, *Napoléon* et *Voyage au bout de la nuit*.
- 5 Le travail d'Élie Faure *pour le septième art* constitue en quelque sorte un des possibles épicycles des grandes réflexions qui font l'histoire (des théories) du cinéma des années 1920-1930. À la lecture de *Pour le septième art*, des ramifications s'imposent au lecteur, lequel, partant d'Élie Faure, est très vite invité à mesurer l'amplitude de tous ces textes, songeant ici à Erwin Panofsky, là à Walter Benjamin ou à Rudolph Arnheim, ailleurs encore à Béla Balázs et Siegfried Kracauer. Dans une sorte de flânerie intellectuelle décidément stimulante et dans un beau désordre fort motivant, le déroulement de la lecture de *Pour le septième art* conduit à Sergeï Eisenstein et Germaine Dulac, sans oublier Jean Epstein et Charles Dekeukeleire – pour confronter le « machinisme » d'Élie Faure à « l'intelligence d'une machine » du réalisateur breton

(d'adoption) et à la « technographie » du cinéaste belge. Élie Faure est là comme un passeur invitant son lecteur, hier et aujourd'hui, à prêter attention à la profusion des théories du cinéma durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. C'est sans doute le propre des « grands » textes qui animent toute réflexion dans le champ de l'histoire (du cinéma).

- 6 C'est bien ce foisonnement et ces jonctions à faire entre les écrits de Faure et de ses contemporains qui traversent la présentation qu'effectue Jean-Paul Morel, l'éditeur éclairé de ce recueil (« Prologue. Élie Faure : le cinéma, art du xx<sup>e</sup> siècle », aux pages 13 à 21). Lorsqu'il évoque le « pari [d'Élie Faure] sur les possibilités » du cinéma, le souhait « de défendre la spécificité du cinéma » ou encore « d'approfondir la notion de "symphonie visuelle", sorte d'essence du cinéma », Morel précise la place qu'occupe Faure parmi les critiques de son époque (dont Émile Vuillermoz) et les cinéastes-théoriciens (comme Abel Gance ou Germaine Dulac). Sur cette voie, certaines des observations de Morel ont le grand mérite d'inviter le lecteur, qui découvre ou pas Faure, à le lire au regard des grands noms de la théorie du cinéma. Ainsi, Morel écrit (p. 17) que « sans doute parmi les premiers, Élie Faure se fait le défenseur, au même titre, du film documentaire (*le Voyage au Congo* d'André Gide et Marc Allégret, *Las Hurdes* de Buñuel, *À propos de Nice* de Jean Vigo), du film scientifique (les films de Jean Painlevé), du dessin animé (les Walt Disney de la première cuvée), et il n'est pas fermé à l'avant-garde quand il s'agit de *Melodie der Welt* (*Mélodie du monde*) de Walter Ruttmann, bien au contraire ». Qu'on excuse ici cette nouvelle mention du travail de Siegfried Kracauer, mais c'est bien à lui que le lecteur peut être amené à penser lorsque Morel évoque les points d'entrée en cinéma privilégiés par Faure, autant que son refus des cloisonnements entre les différents « genres » qui font le cinéma. L'éditeur du présent ouvrage, dont il faut louer l'entreprise encore une fois, dit bien que Faure envisage *au même titre* des films de fiction, documentaires, scientifiques, d'animation ou d'avant-garde. Pour l'un et l'autre, Siegfried Kracauer et Élie Faure, l'enjeu de la théorie du film n'est pas dans ces distinctions réductrices, mais bien ce que les films disent du monde et ce qu'ils révèlent potentiellement de la réalité.
- 7 À la suite d'Élie Faure, s'impose également la (re)lecture d'essais théoriques et d'histoire du cinéma dédiés à cette période et aux questions qui traversent *Pour le septième art* – au gré de l'ouvrage, on pensera aux travaux de François Albera, de Patrick de Haas, de Laurent Guido et de Tom Gunning. Sous leur autorité, le lecteur pourra reprendre quelques-unes des questions d'histoire du cinéma qui ponctuent les écrits d'Élie Faure : une possible histoire croisée des avant-gardes des années 1920 et d'aujourd'hui ; le rythme et la musicalité des films, hier et aujourd'hui ; l'avant-garde, la fantasmagorie, l'attraction ; les spécificités du médium et le réalisme au cinéma (Faure, Bazin, Kracauer) ; l'intermédialité du cinéma : septième art, peinture, théâtre, machine, médium ; etc.
- 8 Au fond, l'actualité et la puissance des propositions théoriques de Faure se mesurent peut-être ainsi dans leur faculté à inviter au débat avec les propos de cinéastes, de philosophes et d'autres historiens de l'art. Ces textes, pas nécessairement en parfait accord les uns avec les autres, dialoguent toujours, et caractérisent des époques où l'affirmation du cinéma parmi les arts est particulièrement vive. Leurs propos privilégient l'étude du cinéma à la fois comme pratique d'une industrie culturelle toujours plus puissante et parmi des arts affectés par des machines et des techniques nouvelles. Cette première vague de théoriciens ouvre ainsi la voie à la réflexion sur le

cinéma qui, depuis, n'a pas manqué de susciter *une forme de pensée pour le septième art*. Ainsi, ces écrits éveillent l'attention précisément parce qu'ils semblent déjà dans *notre* présent dès les années 1920 – avec l'émergence d'autres « nouvelles images » et d'autres « nouvelles techniques », et des expériences cinématographiques déterminées par leur présent, c'est-à-dire, ici et là, un contexte riche d'innovations techniques et d'un imaginaire théorique permettant de rêver, de s'inventer un « nouveau cinéma » dans les années 1920 (celles du *XX<sup>e</sup>* siècle et celles, approchant à grands pas, du *XXI<sup>e</sup>* siècle).

- 9 Les différentes parties de l'ouvrage sont certainement complémentaires. Le Chapitre IV, réservé aux « grands textes théoriques » (pages 215-345) et qui est une partie de l'œuvre d'Élie Faure mieux connue sous son sous-titre « Le cinéma, de la cinéplastique à son destin social », n'en n'est pas moins la partie de l'ouvrage la plus cohérente et la plus homogène quant à ses ambitions (théoriques). Elle est sans doute la plus stimulante. Jusqu'à cette quatrième section de l'ouvrage, l'édition alterne des documents aux statuts variés. En effet, on y retrouve pêle-mêle et successivement des témoignages admiratifs et affectueux (Jean Renoir, Charlie Chaplin), des lettres (dont beaucoup échangées avec Abel Gance – tous deux définitivement indissociables), des réflexions et des commentaires consacrés à des figures (Chaplin et Gance au premier rang) et à des films (dont plusieurs réunis sous la bannière d'un cinéma national au chapitre III – allemand, américain, espagnol, français, russe). La diversité des documents figurant dans les trois premiers chapitres des *Écrits sur le cinéma* contribue sans doute bien malgré eux à la dispersion des intérêts du lecteur. Sans pour autant déconsidérer certains des documents du recueil, sans établir de niveaux de valeur entre eux, il est en effet frappant de constater que l'organisation de la présente édition « noie » quelque peu des articles puissants parmi, par exemple, des échanges épistolaires, certes intéressants mais d'une portée pas comparable.
- 10 Plusieurs brefs essais (comme « Freud, Einstein, Proust, Chaplin » aux pages 41 à 44 ou « D'un voyage au bout de la nuit », aux pages 114 à 121) et des études de films (à propos de *Las Hurdes*, du *Cuirassé Potemkine*, de *Voyage au Congo* ou *À propos de Nice*) méritent certainement une vie après cette édition. Aux côtés de « Le cinéma, de la cinéplastique à son destin social », qui est la face immergée d'un ensemble de propositions théoriques passionnantes, ces écrits attendent désormais que des chercheurs en études cinématographiques s'en emparent pour mieux encore en évaluer l'amplitude. Reste que cet ouvrage est déterminant dans le cadre particulier d'une histoire de l'art cinématographique où le septième art est institué par des « acteurs » aussi divers que des artistes, des amateurs de cinéma, des intellectuels ou des historiens de l'art. Quand des historiens de l'art comme Élie Faure ou Erwin Panofsky s'emparent du cinéma, le septième art acquiert sans doute alors parmi ses plus belles lettres de noblesse culturelle. Ce qui vaut pour les historiens de l'art vaut certainement pour les philosophes qui, eux aussi, regardent cet objet avec bienveillance (d'aucuns tentent aujourd'hui de *forcer* ce même passage de la légitimation institutionnelle pour d'autres objets, comme le jeu vidéo). Si l'étendue des liens entre « Philosophie et cinéma » est loin d'être cernée, si les liens entre le septième art et la philosophie paraissent un peu vite chose entendue, la jonction entre l'histoire de l'art et le cinéma, elle, semble indubitablement un terrain laissé en friche. Plus précisément, les questions que cette articulation induit paraissent largement laissées en suspens. Une étude approfondie des textes d'Élie Faure, à placer aux côtés d'articles et des essais de Rudolph Arnheim ou Erwin Panofsky, pourrait avantageusement participer à la réflexion historiographique

(partant, par exemple, du constat que certains historiens d'art considèrent très vite l'importance dudit septième art alors que d'autres l'ignorent superbement). Une histoire gravitant autour de « Histoire, Histoire de l'art et cinéma » reste à imaginer.

- 11 Plus exactement, si la dimension théorique des écrits d'Élie Faure sur le cinéma paraît une évidence, peut-être nous invite-t-elle à reconsidérer la place que la théorie doit occuper dans toute démarche historique (qui ne peut se résoudre à « l'étude de cas » distincts, sans songer, par exemple, à leur articulation), en histoire et en histoire de l'art comme en histoire du cinéma ? Il vaudrait alors de reprendre quelques grandes contributions d'historiens et d'historiens de l'art qui ont examiné le *comment faire* ou, plutôt, le *comment penser* l'histoire (du cinéma), et s'interroger sur la dimension théorique de leurs travaux et leur façon, aux uns et aux autres, de considérer une théorie de l'histoire (de l'art, du cinéma). L'œuvre d'Élie Faure pourrait alors constituer un des jalons de cette histoire, et de cette réflexion. Une fois encore, elle nous reconduirait certainement au présent, à nos propres questionnements sur les articulations entre théorie et histoire (du cinéma) et sur les rencontres entre le cinéma et les médias ou les arts à ses alentours. Autant dire que les écrits théoriques de l'historien de l'art Élie Faure engagent l'historien du cinéma à se rappeler les mots puissants de quelques historiens comme Lucien Febvre qui invite le chercheur à « ne jamais se faire collectionneur de faits, au petit bonheur, comme on se faisait jadis chercheur de livres sur les quais » pour mieux « nous donner », note-t-il, « une Histoire non point automatique, mais problématique » (*Combats pour l'histoire* [1952], 1992). Voilà peut-être une des tâches, parmi d'autres sans aucun doute, à laquelle nous invite l'édition des écrits pour le septième art d'un historien de l'art qui compte dans l'histoire des théories du cinéma. Ce n'est donc pas tant que l'histoire du cinéma n'existe pas, mais bien qu'elle reste à inventer !